

REALISMO Y TEATRALIDAD:
DE BENITO PÉREZ GALDÓS A ISAAC ROSA

GENEVIÈVE CHAMPEAU

Université Bordeaux Maigne

En los albores del siglo XXI existe, entre los novelistas españoles, un renovado interés por la dicción de la realidad y un nuevo compromiso ético del escritor con su tiempo. La apelación “nuevos realismos” se ciñe a las escrituras de la realidad que surgen en reacción contra el autotelismo y el relativismo posmodernos, sucediendo a otras formas recientes de realismo, como la novela policiaca que Vázquez Montalbán concebía como una solución técnica para renovar las escrituras realistas, el “realismo sucio”, la “Generación X”, etc. Los “nuevos realismos” no son una peculiaridad estrictamente hispánica. Aunque vinculados, en España, a una ruptura política –la vuelta al poder del Partido Popular–, al cuestionamiento de la Transición Democrática y a la problemática político-literaria de la “memoria histórica”, también coinciden con un despertar europeo de una nueva conciencia social a raíz de las mutaciones generadas por la globalización –que no afecta solo la economía– y la crisis que, desde 2008, hizo trizas el optimismo desarrollista (para Francia, *cfr.* Viart y Vercier 2008; Bikalo y Engélibert 2012-2013).

El adjetivo “nuevo” invita a adoptar una perspectiva diacrónica que deslinde constantes de la postura realista como estética transhistórica y algunas peculiaridades de sus recientes avatares. Para contribuir a ello, se cotejarán tres novelas de autores representativos de tres momentos clave del realismo español: *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós, *El capirote* de Alfonso Grosso (1964, 1ª versión española 1966) y *La mano invisible* de Isaac Rosa (2011). Esta novela ilustra la vertiente social del realismo actual a partir de un tema escasamente

tratado en la literatura española: el trabajo. Se llevará a cabo el cotejo a partir de la noción de teatralidad que invita a revisar la interpretación reductora de la metáfora del espejo demasiado frecuente en la literatura crítica. El teatro –del griego *théatron*, lugar desde el que se ve, él mismo derivado de *theáomai*, 'yo miro, contemplo'–, remite a un espacio y a un sistema semiótico que "hacen ver" aunando poder cognitivo y efecto pragmático del espectáculo (la *catarsis* aristotélica). Aplicada a la prosa narrativa, la teatralidad es un conjunto de signos verbales que remiten, de un modo u otro, al teatro (Übersfeld 1996: 83). Muy diversos son sus recursos literarios que pueden proceder del léxico, de la importancia de los decorados, del *ethos* o manera de ser de los personajes, de los campos semánticos del simulacro y del engaño; puede acercarse aún a la teatralería en la exageración, el énfasis, la artificiosidad. Será también una opción narrativa como en la adopción de códigos tipográficos propios del teatro en la introducción de la voz de los personajes, incluso una *mise en abyme* cuando la ficción narrativa cuenta una ficción teatral. La hibridación semiótica llega a concernir, como se verá, la misma voz narrativa. La teatralidad es, pues, susceptible de afectar todos los componentes de la novela.

Se considerarán sucesivamente la naturaleza del proyecto realista en las tres obras que pertenecen respectivamente al realismo decimonónico, al "realismo social" y a los "nuevos realismos", las evoluciones perceptibles en las referencias culturales movilizadas, en el tipo de teatralidad cultivado y en las estrategias pragmáticas destinadas a legitimar el discurso novelístico y favorecer su impacto en el lector. ¿Qué mutaciones permiten hoy en día que la estética realista se adapte a los cambios culturales que tuvieron lugar desde finales del siglo XIX?

1. REALISMO Y DIALOGISMO

A diferencia de lo que ocurre con las metáforas del espejo y de la fotografía, la teatralidad ostenta la naturaleza de constructo del relato novelístico, una mediación entre la realidad extraliteraria y la interpretación que la novela ofrece al lector. En las tres obras seleccionadas, la teatralidad es un dispositivo narrativo de desciframiento de una realidad opaca o manipulada que no se trata de copiar sino de entender y revelar. El personaje narrador de *La de Bringas* metaforiza la opacidad del mundo representado recorriendo el laberinto de los pisos altos del Palacio Real, metonimia de la ciudad (Pérez Galdós 2000: 64-70). *El capirote* cultiva la imagen de la oscuridad (detención nocturna del jornalero Juan Rodríguez López, oscuridad de la cárcel donde permanece tres meses sin ser juzgado, sombra en la que muere bajo un "paso" de Semana Santa, ignorado de la muchedumbre), mientras que Isaac Rosa se vale de la "invisibilidad" de los trabajadores. Las tres novelas pretenden modificar la percepción de la realidad que atribuyen al lector iluminando zonas en sombras, haciendo aparecer lo inaparente, rebatiendo estereotipos, quitando máscaras, refutando representaciones presentadas como engañosas.

Aun cuando recurre a la "objetividad" narrativa para legitimar el propio discurso, el narrador realista toma partido en su actividad interpretativa y evaluativa, en el marco de una relación dialógica (Todorov 1981) con la *doxa*, los

discursos institucionales y sociales que, en un espacio/tiempo dado, configuran las representaciones que de la realidad tienen los lectores. Las escrituras realistas no son directamente discursos sobre la realidad sino discursos sobre otros discursos. En *La de Bringas*, vertebrada la acción el roce entre tres concepciones de la economía, en torno al tema de la moda: el ahorro improductivo del funcionario Francisco Bringas, el gasto suntuario de la marquesa de Tellería, y de Rosalía de Bringas, deslumbrada esta por el modelo aristocrático y víctima del “quiero y no puedo”, mientras que, frente a ellas, Refugio encarna un liberalismo balbuciente y cojo que hace de la moda un negocio. *El capirote* escoge el lenguaje indirecto de la imagen para refutar, a partir de una procesión de la Semana Santa sevillana, la concepción corporativista y jerárquica de una sociedad armoniosamente unida que vehiculaba la propaganda franquista. El dialogismo está presente en el mismo título de *La mano invisible*, que cita una metáfora del liberalismo clásico, acuñada por Adam Smith (*La riqueza de las naciones*, 1776), la cual expresa la capacidad autorreguladora del libre mercado. El dialogismo es, en este caso, más explícito que en los precedentes. El título de la obra de Adam Smith aparece en el capítulo dedicado a la administrativa (“Cierra el archivo lariquezadelasnaciones.doc”, Rosa 2011: 295) que reproduce el fragmento que contiene la metáfora de la mano invisible. Otras referencias teóricas completan la primera. Se mencionan, dentro del relato, *La fábula de las abejas o cómo los vicios privados hacen la prosperidad pública* del utilitarista Bernard Mandeville, los *Principios de economía política* de David Ricardo, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels y *Precio y ganancia* de Karl Marx (287), contrastando referencias liberales y marxistas. También se menciona una serie de manuales para ejecutivos (288). La novela concluye, además, con unos “Agradecimientos” a los autores de numerosas obras que nutren la novela, entre las cuales destaca el nombre del filósofo español contemporáneo José Luis Pardo, autor de una reflexión sobre el papel de la basura en la sociedad contemporánea (*Nunca fue tan hermosa la basura*, 2010). De esta obra procede una larga cita colocada a modo de colofón (379) que responde, en el otro extremo de la novela, a la metáfora de Adam Smith. Al bienestar de las naciones asegurado por el papel regulador de la competencia económica, José Luis Pardo opone la inhumanidad del trabajo que lo vuelve “inenarrable”; “su brutalidad o su monotonía parecen señalar un límite a la narratividad (¿cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien?)”. Las citas antagónicas fijan dialógicamente la problemática de la novela y subrayan el reto de su escritura: ¿cómo narrar lo inenarrable? *La mano invisible* manifiesta de este modo una tendencia de los “nuevos realismos” a explicitar sus fuentes documentales, ostentar su documentación y los discursos con los que dialogan, en vez de asimilarlos en el propio relato como solían hacerlo sus predecesores.

2. REFERENCIAS CULTURALES

La mano invisible se distingue también por sus referencias culturales. Mientras que en *La de Bringas* y *El capirote* es patente el peso cultural del catolicismo en el imaginario social, en los contextos isabelino y franquista, inde-

pendientemente de la ideología de los autores, la novela de Rosa remite a una sociedad del espectáculo. En episodios decisivos que entregan claves semánticas de sus obras, Pérez Galdós y Grosso recurren a mitos bíblicos y rituales sociales vinculados a ellos, confirmando que la novela realista representa la realidad recurriendo a los propios moldes culturales en los que una sociedad se piensa y representa.

En cambio, *La mano invisible* se inserta en un contexto cultural intermedio dominado por los medios audiovisuales. Mientras que, en las dos novelas precedentes, la teatralidad era de orden semántico –participaba de la caracterización del mundo representado–, en esta es estructuradora. Una misteriosa empresa monta un espectáculo dedicado al trabajo en una nave industrial abandonada donde reúne a una docena de trabajadores. La historia cuenta las etapas del experimento: contratación de los trabajadores, actuación de cada uno de ellos en el escenario, reacciones ante la modificación de las cadencias por la empresa, dimisión o eliminación progresiva de los actores que provoca la desertión del público y el final del experimento. La escritura se hace intermedial (Mariniello 1999), puesto que la ficción novelística, mediatizada por una representación teatral, se inspira en un género televisivo, la telerrealidad, es reproducida en vídeos por los espectadores, descrita a veces con el léxico del cine o de la televisión (Rosa 2011: 251-253) y comentada en los medios audiovisuales. Además, algunos personajes actúan a veces como en los juegos televisivos (182, 184-185, 356) o se refieren a ellos en busca de su minuto de celebridad (182). La novela pone en tela de juicio la telerrealidad que, por su misma denominación, pretende acercar el espectador a la realidad cuando es, de hecho, un producto fuertemente ideologizado. La novela presenta varios rasgos de telerrealidad: espacio cerrado, personajes ordinarios que viven artificialmente acciones ordinarias, eliminación progresiva de los “actores” hasta que no quede más que uno (que no es, en este caso, un vencedor), progresión del relato según el principio de la serie, repercusión del espectáculo en los medios de comunicación; a ello se añade la intervención de los espectadores que comentan, incluso perturban el espectáculo en la ficción como pueden pronunciarse por tal o cual actor en la telerrealidad. Esta es un espectáculo fundado en la competición y las relaciones afectivas, nunca en la realidad de las relaciones sociales (Roux 2003), que pretende, en cambio, desvelar la ficción teatral en la novela.

3. TEATRALIDAD GROTESCA, PATÉTICA Y REFLEXIVA

Un criterio eficaz de distinción entre diferentes escrituras realistas es la evaluación de la distancia que media entre la instancia narradora y el mundo contado, distancia que Gérard Genette clasifica bajo la categoría de modo narrativo (Genette 1972: 183). La cuestión no se limita a medir la cantidad de información entregada por el relato; se trata también de saber a qué distancia de sus personajes se sitúa el narrador. La elección de un tipo de focalización y la manera de relatar los pensamientos y las voces de los personajes son modalizadores de la ideología en un relato y de su recepción, al producir un efecto de proximidad o de lejanía, él mismo vector de simpatía o antipatía que puede inducir identifica-

ción o rechazo (Jouve 2001: 143-144). *La de Bringas*, *El capirote* y *La mano invisible* ofrecen tres posturas narrativas bien diferenciadas: la "visión desde arriba", la "visión con" y una doble focalización externa/interna que genera una tensión entre las dos precedentes. Corresponden a su vez a tres modalidades de la teatralidad que calificaremos de grotesca (Galdós), patética (Grosso) y reflexiva (Rosa).

3.1. TEATRALIDAD GROTESCA

La teatralidad se toma en mala parte en *La de Bringas*, donde caracteriza el mundo representado y es sinónimo de "comedia", incluso de "farsa" (Pérez Galdós 2000: 112, 193, 196) por expresar un primer desfase entre ser, querer ser y parecer, debido a las aspiraciones frustradas de la clase media encarnada por Rosalía de Bringas, su pasión por la moda, su obsesión por el parecer y, por otra parte, al anhelo por aparentar lo que ya no es de Milagros de Tellería, aristócrata arruinada. Un segundo desfase surge entre ser y deber ser: los valores sociales que Rosalía de Bringas nombra eufemísticamente la ley de la "necesidad" (266) la llevan a infringir la ley moral prostituyéndose para apurar sus deudas. Sobre esta base, se organiza la comedia de la moda, cuyos principales actores son, en su versión femenina, las dos mujeres mencionadas y Refugio Sánchez Emperador, de extracción popular, que encarna tímidamente el espíritu emprendedor del liberalismo por el que aboga el autor. La vertiente masculina de esta comedia es el triángulo formado por Francisco Bringas, funcionario honrado que atesora dinero improductivo, su amigo Manuel Pez, alto funcionario y actor del sistema de favores en la sociedad isabelina, y la figura del usurero encarnada sucesivamente por Torres y Torquemada. Toda la novela trasuda teatralidad. Los decorados naturales o arquitectónicos ante los cuales evolucionan los personajes como actores (106), la preocupación por los vestidos que introduce el motivo del disfraz, los personajes que se convierten en figurines (170-171) o en cromo (107). Salvo Francisco Bringas, ajeno al mundo que lo rodea, y Refugio, los personajes actúan constantemente en el escenario social, lo que recalca el uso del léxico teatral: "Atenta a sostener siempre el *papel* que *representaba*" (118); "una fórmula que, mucho antes de la ocasión de emplearla, revolvía y *ensayaba* en su mente" (122); "Bien preparada estaba la *comedia* para cuando llegase el caso de *representarla*" (123)¹. A ello contribuyen los diálogos teatralizados, principalmente de Rosalía y Milagros, presentados según las convenciones tipográficas del teatro (nombre del personaje, punto y raya), didascalias en cursiva y entre paréntesis que afectan también a otros diálogos, en una modalidad híbrida del discurso narrativo. Una hibridez aún patente en algunas réplicas cuya extensión rebasa la verosimilitud del diálogo novelístico, acercándolas al parlamento teatral y en apartes también teatrales en los que se transcribe entre comillas la voz de un personaje que se dirige a sí mismo y al lector sin que los demás personajes presentes se enteren de ello, estableciendo una comunicación directa entre actor y público de la que están excluidos los demás actores.

¹ El subrayado es mío.

La novela convierte estéticamente esta comedia social en teatro de la verdad adoptando una perspectiva distanciada: una visión desde lejos y desde arriba, *mise en abyme* en un episodio que expone metatextualmente la estética galdosiana (84-87). El teatro de las apariencias se vuelve lenguaje de la verdad en la parodia de un episodio del Nuevo Testamento, el Lavatorio (Lucas: 22, 24-27 y Juan: 13, 4-17), que relata cómo, antes de la Cena, Cristo lava los pies de sus discípulos, para enseñarles la humildad ("Yo estoy en medio de vosotros como el que sirve"). En la ficción galdosiana, que bien podría corresponder a un rito real del Jueves Santo en la corte isabelina, los reyes y su séquito protagonizan una "comida de los pobres", en la que los poderosos sirven a unos mendigos. La novela parodia el episodio bíblico gracias a la perspectiva adoptada por el narrador que se atribuye una doble superioridad. Al describir la escena contemplada a través de las claraboyas de los altos del Palacio Real, es la suya una visión desde lejos y desde arriba que le permite –y con él al lector– rebasar las apariencias y, gracias a las connotaciones de la posición elevada, junto con la barrera simbólica de los cristales, disociarse del mundo representado que resulta monstruoso:

Hay en el ala meridional de la terraza unas grandes claraboyas de cristales protegidos por redes de alambre. [...] Asomándose por ellas, se ve tan de cerca el curvo techo, que resultan monstruosas y groseramente pintadas las figuras que lo decoran. Angelones y ninfas extienden por la escoria sus piernas enormes, cabalgando sobre nubes que semejan pacas de algodón gris. De otras figuras creeríase que con el esfuerzo de su colosal musculatura levantan en vilo la armazón del techo. En cambio, las flores de la alfombra, que se ve en lo profundo, tomaríanse por miniaturas. (Pérez Galdós 2000: 85)

La visión desde arriba hace coincidir saber y "deber ser", a partir de los cuales se satiriza el mundo representado. Los espectadores que observan la escena a través de las claraboyas del Salón de columnas, como desde el gallinero de un teatro, presencian "una comedia mal interpretada" (87), una "farsa" (86). La interpretación palaciega del episodio bíblico desfigura el mensaje cristiano de humildad. En vez de humillarse, los pudientes ("personas reales y grandeza", "damas y gentiles hombres", "estiradas personas") humillan a los mendigos "avergonzad[o]s", "infelices", "atónit[o]s", que ni se atreven a comer, paradoja que recalcan los oximorones "caridad de etiqueta" y "Cristo de frac". La monstruosidad del mundo representado se acentúa en el episodio siguiente, una pesadilla de Isabelita Bringas (88-90) que deshumaniza a los personajes reducidos al estatuto de marionetas (ve correr en todos los sentidos "muñecos", "una figura de cera, estopa o porcelana"), metonímicamente reducidos a un atributo ("se cruzaban galones que subían con galones que bajaban") antes de que, aumentando su delirio, todo se confunda en un cuadro digno de El Bosco: "y era como una gran cazuela en que hirvieran miembros humanos de muchos colores, retorciéndose a cada acción del calor". En otras partes, los personajes quedan deshumanizados por la caricatura: el prestamista Torres tiene "ojos de huevos duros" (131) y Torquemada, dedos en forma de rosca (261); Francisco Bringas es para su mujer ratoncito (215, 227) y hormiguilla (214). Esta poética de lo grotesco recoge la he-

rencia satírica de los dibujos de Goya titulados "Mujer/serpiente", "Dandy/simio", "Alguacil/gato" y "Estudiante/rana", donde unos personajes descubren su verdad secreta mirándose en un espejo², y prefigura, por otra parte, el esperpento valleinclanesco que su autor define, en la escena xii de *Lucas de Bohemia*, como un arte de la deformación sistemática: "Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. [...] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España". Galdós se sitúa pues en una tradición carnavalesca de sátira social.

La visión desde arriba, que manifiesta la superioridad cognitiva y ética del narrador, en la poética de lo grotesco, es la forma estética del compromiso ético, incluso político, puesto que la censura de las apariencias se hace en nombre de las ideas liberales que defiende, al final de la obra, el personaje de Refugio.

3.2. TEATRALIDAD PATÉTICA

En una estrategia opuesta, Alfonso Grosso acerca el narrador –y por consiguiente el lector– al protagonista de la novela por la vía del *pathos*. Su novela nace en un contexto de integración de España al capitalismo occidental, de desarrollo y estructuración de una disidencia social y política en el interior del país, de evolución de la estrategia del PCE hacia un amplio frente democrático para derrocar al franquismo. A principios de la década de los sesenta, la oposición a la dictadura, convencida de que la dictadura está a punto de derrumbarse, vive "fervorosos años" (Rico 1971: 21) que favorecen la aparición de una literatura comprometida con la lucha política, de "una poética de urgencia" (Barral 1969: 39-42) de la que participa *El capirote*. La fuerte carga ideológica y la intencionalidad política de la novela se transparentan en la temática –los violentos contrastes sociales, el desempleo en el campo andaluz, la emigración interior estacional y los conflictos que genera– y en la economía del relato que organiza las relaciones entre los personajes en función de antagonismos entre categorías sociales, en las Marismas de Guadalquivir, según un binarismo característico del "modelo antagónico" (Robin Suleiman 1983: 69-78). Grosso adopta la solución narrativa del "relato objetivo", en el que las cosas parecen contarse por sí solas, lo que no impide una solidaridad con las víctimas perceptible en el reparto de la palabra y en la focalización interna, de donde están excluidos los pudientes, así como en la adopción acrítica del punto de vista campesino. Con ello se crea un efecto de proximidad con los perdedores, vector de simpatía, y de distancia para con los pudientes.

Las contradicciones se teatralizan a partir de un guion bíblico, la Pasión de Cristo. Esta proporciona en efecto el marco del relato: la muerte del jornalero Juan bajo el paso del crucificado en la procesión del Viernes Santo que empieza en el incipit y termina en el éxipit, poniendo de realce el simbolismo de la trayectoria del protagonista y la modalidad patética del relato. Así enmarcado, este se estructura según las etapas de un vía crucis, de la detención e interro-

² Se han consultado en Gassier (1975: 491, 493, 495, 497).

gatorio del jornalero injustamente acusado de robo por una mujer, análoga a la detención de Cristo traicionado por Judas y su interrogatorio por Herodes (primera parte), a su muerte bajo la cruz (tercera parte). Una serie de motivos secundarios de consonancia religiosa conforta el esquema mítico: Genaro, el jefe de la cuadrilla, se arrodilla delante de Juan, camino de la cárcel, para calzarle un par de zapatillas nuevas (Grosso 1966: 75-76) como Cristo para lavar los pies de sus discípulos; una mujer ofrece un vaso de agua al preso (79) y un ventero una copa de coñac (84) durante su "conducción", mientras que un arriero lo lleva, junto con la "pareja" de guardias, en su carriola (85-87), como Simón de Cirene ayudó a Cristo a llevar la cruz. En fin, Juan cae tres veces en las gradas de la iglesia como Cristo camino del Calvario (215). Se conoce de entrada el destino trágico del protagonista³ y el lector no se pregunta qué va a suceder sino cómo se llegará al desenlace. El relato procede por gradación, acentuando en cada etapa la fatalidad trágica: detención, interrogatorio, presentación ante el juez, encarcelamiento, vana espera del juicio, liberación inmotivada, paro, enfermedad y muerte. La metáfora de la enfermedad, mal físico (tuberculosis contraída en la cárcel) y mal social⁴, es objeto de la misma gradación que conduce de los primeros dolores en la espalda (120) al hilillo de sangre que deja tras sí el muerto en la procesión (236).

El final coincide con el clímax trágico, que sintetiza teatral y simbólicamente, en el espacio de la calle y el tiempo de la procesión, todo un sistema económico, social, cultural y político interpretado a partir de la noción de sacrificio. La procesión del Viernes Santo es a la vez teatro de máscaras y teatro de la verdad. Es, por una parte, autocelebración ritual del orden establecido que reúne a los diferentes poderes –la Iglesia, las autoridades civiles y de Justicia, instalados en los palcos situados delante del Ayuntamiento y de la Audiencia (230), la Guardia Civil que acompaña el paso (los mismos guardias que detuvieron a Juan, 232), el latifundista que encabeza la procesión llevando la "Cruz de guía" (221)–, y a la muchedumbre consentida que aplaude y canta conformemente a la concepción oficial de una sociedad armónica. Es también teatro de la verdad que invierte el sentido del sacrificio, el cual pierde su dimensión redentora para simbolizar un aplastamiento social y –discretamente– político. Esta inversión se consigue mediante un desdoblamiento del escenario y de la acción entre el espacio exterior y superior del paso con la talla de Cristo crucificado, lujosamente decorado y admirado por todos, y otro espacio interior e inferior, ocultado y oscurecido por las cortinas que disimulan a los "costaleros". Si el espacio exterior y superior simboliza el "deber ser" franquista, el espacio interior e inferior desvela el "ser" disimulado de la realidad social a la vez que el "deber ser" necesario para que sea

³ Podría ilustrarse la misma modalidad trágica del relato con los finales de *La mina* de Armando López Salinas (1960), *La zanja* de Alfonso Grosso (1961) o *Dos días de septiembre* de José María Caballero Bonald (1962).

⁴ Se usan, para caracterizar la sangre del tuberculoso, las mismas palabras que designaron las llagas provocadas por la tortura durante el interrogatorio: "Volvió a escupir sangre: una sangre roja, espesa, cruzada de cárdenos ramalazos" (Grosso 1966: 151) / "cuando la mano campesina tuviera que firmar con negra tinta de cárdenos ramalazos" (59).

posible el cambio: la acción coordinada de la cuadrilla de “costaleros”, el respeto de las consignas, el “compañerismo” (203) y la solidaridad con el jornalero que cae muerto y al que los demás llevan a hombros (232). El ritual religioso que conforta el orden establecido se convierte en un imaginario político que proyecta oblicuamente, en la realidad de la servidumbre, un futuro anhelado, aunando el dolor del presente y la fe en el cambio. Es significativo que la frase conclusiva termine con estas palabras: “mientras las primeras luces de la mañana se abrían paso por Oriente” (232).

La teatralización de la muerte del jornalero opera una segunda inversión en relación con las prácticas sociales desveladas. La instancia narradora, que cuenta desde el punto de vista de los “sin voz”, recurre de nuevo a una teatralidad patética dignificando, hasta conferirle una dimensión heroica, al protagonista, personaje tipo que encarna una categoría socio-profesional y personaje simbólico que representa un pueblo mártir. El jornalero acaba siendo un doble invertido de la figura crística, lo que le confiere la dimensión sagrada de los mártires. En una sintaxis ambigua, la última frase mezcla sus dos sangres⁵. El registro religioso hace coincidir unas referencias culturales que probablemente compar-tían los lectores con un eco del imaginario socialista que celebraba a los héroes del trabajo y de la construcción del socialismo, con ademanes grandilocuentes al estilo de las esculturas soviéticas (15-16), aunque esta construcción no sea más que un sueño en la novela de Grosso. La novela progresa de la cosificación del jornalero (“una rueda más del mecanismo gigantesco que pone en conmoción la llanura”, 62) a la humanidad superlativa de un personaje a su manera ejemplar.

3.3. TEATRALIDAD REFLEXIVA

La literatura actual rechaza el *pathos* (Larue 1996: 36). Aprovechando la hipostasia de lo visual en la cultura contemporánea, *La mano invisible* interpreta literalmente el proyecto de “hacer ver” la realidad en una “experiencia” teatral equivalente a una hipotiposis generalizada. Con esta mediación teatral, el acercamiento patético al mundo narrado de la novela de Grosso da paso al distanciamiento.

En una sociedad que enmascara la realidad de las relaciones sociales bajo un alud de discursos e imágenes, Isaac Rosa consigue poner de relieve lo que se suele ignorar –en este caso, la realidad del trabajo poco cualificado– gracias a un proceso de extrañamiento que surte un efecto equivalente al de la deformación grotesca en la novela de Galdós. “Todo allí era extraño”, comprueba el albañil (Rosa 2011: 26), como más tarde la teleoperadora (121-123). La teatralidad vuelve insólito lo cotidiano y espectacular lo banal. Se trata, una vez más, de modificar la perspectiva, como lo reconoce el mismo escritor:

⁵ “Entre saetas, aplausos, inciensos, claveles y cornetas, el Cristo, con los brazos en cruz, avanzaba lentamente, dejando en su camino hacia la Catedral un delgado e impreciso hilillo de sangre” (Grosso 1966: 232, el subrayado es mío). Si Cristo sangra en la talla, es Juan quien sangra de veras bajo el paso.

La mirada es un elemento central de la novela. Más que una lente de aumento, lo que he intentado es *cambiar la iluminación, ver el trabajo bajo una luz diferente*: sacarlo de su lugar habitual, de su contexto (la empresa, la producción), y *llevarlo a un lugar extraño*, el escenario, la actividad improductiva y sin sentido aparente, para que lo veamos *bajo una luz diferente* (la de los focos, la de quienes miran desde la grada y desde el lado del lector), y nos hagamos las preguntas que habitualmente no surgen, cuando vemos el trabajo (cuando nos vemos a nosotros mismos trabajar) en su contexto. Preguntas aparentemente ingenuas como la de “¿por qué trabajar?”, que te lleva a otra más política: “¿podríamos trabajar de otra manera?” (Rosa 2013: s/p)⁶

El extrañamiento cobra significaciones distintas en el mundo narrado y de cara al lector. En el primero, es un indicio de alienación de los personajes que ejemplifica la teleoperadora con su “sonrisa telefónica que se le pega aún fuera de sus horas de trabajo” (Rosa 2011: 123-127). De cara al lector, es una forma de distanciamiento, una manera de significar que lo representado es y no es el trabajo, como lo recalca, en el incipit, la experiencia del albañil (12-16). El relato multiplica, en las páginas inaugurales, las marcas de teatralidad: el albañil se siente disfrazado, acentúa los ademanes de su oficio delante del público, considera que sus instrumentos “están ahí como de adorno” (13), como parte del decorado, multiplica las operaciones innecesarias como si lo hiciera por primera vez, ralentiza en los momentos de más interés “como dando tiempo a que los distraídos enciendan la cámara y operen el zoom para captar el detalle” (16). La ficción no narra directamente el trabajo sino su representación, ostentando el dispositivo representativo que restituye literalmente a los trabajadores una visibilidad que les suele negar la realidad del trabajo, como lo explica la limpiadora: “cuando la entrevistadora le preguntó si le importaba que la mirasen mientras fregaba, ella se rió y dijo que al contrario, que estaría encantada si la mirasen, eso sí que sería una novedad, porque para que la mirasen primero tendrían que verla, lo que a menudo no sucede” (144). Está acostumbrada a su invisibilidad “como si fuese [su trabajo] parte de un proceso natural” (144).

Gracias a la teatralidad, la metanarratividad se integra a la diégesis y ocupa el primer plano en esta novela, mientras que en la precedente del mismo autor, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), el discurso reflexivo goza de cierta autonomía, puesto que la obra comenta una novela anterior, *La malamemoria* (1999), del mismo modo que Javier Marías comenta en *Negra espalda del tiempo* (1998) su novela *Todas las almas* (1989). En *La mano invisible*, solo se puede acceder al mundo narrado mediante la ficción teatral. Una misteriosa empresa contrata a nueve personajes para trabajar en un escenario, bajo la mirada del público instalado en unas gradas, en una nave industrial desafectada: un albañil, una operaria de cadena de montaje, un carnicero, un mozo de almacén, una teleoperadora, un mecánico, una costurera, una administrativa y un programador. A ellos se añaden un vigilante, un camarero y una limpiadora. Los personajes, anónimos, solo vienen designados por su oficio, lo que los convierte

⁶ El subrayado es mío.

en personajes tipo representativos de una categoría socio-profesional, una constante de los realismos que el escritor asume, aunque ironizando acerca del procedimiento: “cada uno congelado en el gesto que lo define [...] así como figuras de belén” (143). La ficción teatral diegetiza, además, los diferentes componentes de la comunicación literaria: al lado de los personajes del mundo narrado que interpretan su propio papel en el escenario, aparecen la instancia de concepción de la obra –la misteriosa empresa– y la instancia de recepción –el público y los comentaristas. El discurso metanarrativo resulta, pues, indisociable de la historia contada.

La narración está a cargo de un narrador extradiegético bien informado y fidedigno que no vacila en explicitar sus fuentes. La magnitud de sus conocimientos se transparenta en la descripción de los instrumentos, ademanes, procesos y dificultades propios de cada oficio, en el manejo de un léxico técnico que comparte con la novela decimonónica o del “realismo social”. En cambio, *La mano invisible* se distingue de ellos por la complejidad que adquiere, al lado del narrador, la instancia de producción del relato diegetizada. El autor, como instancia textual de poder, es representado por la misteriosa empresa que contrata a los actores y establece las reglas del juego. Unos comentaristas “sospechan la autoría en la sombra de un conocido artista” (223). No cabe duda de que Rosa introduce una nota lúdica, impensable en el “realismo social”, en un tema tan serio como el de esta novela. De esta instancia que actúa en la sombra participa también el programador, la naturaleza de cuyo trabajo ignoran los demás personajes casi hasta el final (“el muchacho que nadie sabe a qué se dedica pero que trabaja con un ordenador”, 176). Este personaje, que inventa un programa para controlar el trabajo de los demás, sugestivamente nombrado “Panoptic” (343), a la vez que ilustra el perfeccionamiento de los instrumentos de control social de los individuos, es un avatar del autor que ocupa, como él, el centro de la telaraña y tiene un perfecto conocimiento del mundo que inventa/controla. Gran carcelero por la naturaleza de su programa, este personaje ambivalente es también la conciencia irónica del sistema, el que revela, como el autor, lo inaparente y reprocha a los demás su ingenuidad (“Bien pronto se desengañó y se desprendió del romanticismo y la ingenuidad”, 345). Es quien revela la naturaleza metafórica de la representación teatral:

... y en el centro ellos, aislados, desprotegidos, a solas con sus faenas, desnudos en su condición de trabajadores, convertidos en una metáfora que ninguno era capaz de nombrar, tal vez ni siquiera de reconocer, esto es el trabajo, esto son los trabajadores, esto es trabajar, si alguno de entre el público pensaba otra cosa, desengáñese, pierda la inocencia, mírenlo, de esto se trata, doce personas que entregan tiempo, esfuerzo, atención, conocimientos, cansancio, salud, y no saben por qué lo hacen, no saben por qué no pueden evitar hacerlo, y tampoco saben que no pueden evitar de hacerlo, y tampoco saben para qué, cuál es el resultado, lo hacen por dinero, sí, por necesidad, sí, porque están en paro, porque tienen que pagar hipotecas y alquileres, porque tienen que comer [...]. (Rosa 2011: 345)

Este programador manifiesta la superioridad de la instancia narradora y, detrás de ella, del autor, los cuales, además de un saber técnico, poseen un conocimiento del sistema económico-social del que carecen los demás personajes, los espectadores y se supone que los lectores. Sin embargo, en un tiempo huérfano de certidumbres, la crisis de la modernidad ha socavado el argumento de autoridad. La veracidad del relato ya no puede asentarse principalmente en la superioridad cognitiva del narrador sino que suele, en la literatura reciente, legitimarse mediante el cuestionamiento de los discursos establecidos, de sus códigos, de las convenciones y del proceso de construcción del propio discurso. La reflexividad del relato contribuye, como el dialogismo, a la elaboración del *ethos* de un narrador lúcido y crítico que no acepta incondicionalmente los discursos doxológicos, que se interroga conjuntamente acerca del mundo y de sus propias prácticas. Este cuestionamiento generalizado es lo que más profundamente diferencia esta novela de las otras dos.

Otra fuente de legitimidad de la dicción del trabajo, en *La mano invisible*, es la elección de una doble focalización. Una focalización externa, conforme a la ficción teatral, permite la descripción objetiva de los ademanes del trabajo por un narrador-espectador. Coincide con la visión deshumanizadora de los espectadores que miran a los actores como si fueran monos en una jaula (222) o payasos (297), deshumanización recalcada por los designadores “circo” (11, 104) y “zoo” (222, 224, 297, 345) a propósito de la representación teatral, metáfora de la reificación teorizada por Marx y Lukács y reformulada por José Luis Pardo en la cita que hace de posfacio (“¿cómo contar algo allí donde no hay nada, donde cada uno deja de ser alguien?”); una deshumanización que los mismos personajes plasman en la metáfora del hombre-máquina: “un montón de piezas humanas que encajan unas con otras hasta formar una máquina” (203).

Ver no es sinónimo de entender y la ficción teatral tiene sus límites. Lo esencial escapa al público que solo tiene una comprensión exterior y superficial del mundo del trabajo, como lo comprueba la teleoperadora a quien le entran ganas de “explicarles lo que no pueden ver pero que es más importante que su sonrisa y sus auriculares” (131). La dicción del trabajo procede de una asociación de la focalización externa y de la focalización interna, la cual acerca al lector a las vivencias de los trabajadores. El mundo del trabajo se representa conjuntamente desde fuera y desde dentro. La focalización interna, privilegio de la ficción literaria, da acceso a la interioridad de los personajes que no se manifiesta en el diálogo, casi inexistente. Ocupa lo esencial del espacio textual un zambullido en la intimidad de los personajes que recuerdan anteriores experiencias laborales. Ese discurrir mental, captado en su surgir, genera un efecto de proximidad y de sinceridad cercano al que produciría un testimonio. La narración suscita en el lector la sensación de estar lo más cerca posible de la realidad humana del trabajo. Por otra parte, la focalización interna confiere al personaje un espesor que rebasa los límites del personaje tipo, funda su verosimilitud y rehumaniza a los trabajadores. Estos ya no son ruedecillas de un ingente mecanismo social sino un cuerpo a menudo doliente, una conciencia, una afectividad, una mente que analiza y enjuicia.

Aunque algún que otro giro oral y enunciados en estilo directo libre salpiquen el relato, Isaac Rosa, al revés de los autores del realismo decimonónico y del “realismo social”, no procura plasmar las peculiaridades lingüísticas de los sociolectos. Se observa una excepcional extensión de las frases que pueden abarcar hasta tres (63-66), incluso cinco páginas (196 y 200), y párrafos que forman bloques igualmente largos. Su complejidad sintáctica tampoco se adecua al habla de las categorías sociales representadas. El estilo es eminentemente “escrito”. Esta peculiaridad de la prosa de *La mano invisible* se debe a su carácter polifónico. El relato nace de la colaboración entre el punto de vista de los personajes, equivalente a lo que Oswald Ducrot (1984: 192-210) nombra, en su teoría de la polifonía, *enunciador*, el punto de vista del narrador que describe y comenta, y la voz muy “escrita” de este narrador en su papel de *locutor*, según la terminología de Ducrot, que mediatiza los puntos de vista de los personajes. Por lo demás, las voces resultan intrincadas, mezclan los comentarios del narrador, el psicorrelato, el estilo indirecto libre y el estilo directo que emerge puntualmente, sin distinción tipográfica, en un continuo narrativo en el que no siempre resulta fácil saber quién habla, como ocurría ya en las novelas de Juan Marsé. Tampoco se sabe muy bien quién piensa, puesto que más de una vez los personajes, a los que se atribuye en ocasiones un léxico inverosímilmente sofisticado, son portavoces del autor. Se verifica, por ejemplo, en los comentarios del albañil sobre las enfermedades profesionales (28-29) y sobre la invisibilidad del trabajo en la mercantilización del producto (33), en las reflexiones de la costurera sobre el trabajador-máquina (238), del vigilante sobre el elogio de la pereza (370-371) y del mozo de almacén acerca de la representación teatral como parodia de la vida laboral (113). La polifonía configura el *ethos* de un narrador solidario de los personajes a los que presta su voz cuando ellos no disponen de las palabras adecuadas, como lo confiesa el mecánico: “Pero él no tiene palabras, solo ha estudiado mecánica de automoción, solo lee revistas de motor, tendría que ser un catedrático, un capullo, quien encontrase las palabras” (202).

Para devolverles su dignidad a los personajes, *La mano invisible* no necesita atribuirles una dimensión heroica como lo hace *El capirote*. La dificultad de deslindar lo que pertenece al narrador y a los personajes hace participar a estos de la capacidad analítica de aquel. La vida interior de los personajes opera como forma de resistencia ante el carácter rutinario y alienante de su trabajo, lo que ponen de relieve “los pensamientos enladrillados” del albañil en el segundo capítulo. Por otra parte, la teatralización autoriza un homenaje distanciado a los trabajadores, exento del énfasis del *pathos*, salpicado incluso de algún que otro rasgo de humor, como en el homenaje paródico al ladrillo: “dijo, qué ladrillo tan bello, y los dos chavales que estaban levantando la planta con él se rieron, mira lo que dice, que el ladrillo es bello, lo has oído, que el ladrillo es bello” (18). El lance se origina en la publicidad más famosa de la moda española inventada por Adolfo Domínguez, “La arruga es bella”. Incluso se burla el narrador de la noción de heroicidad, parodiándola por irrisoria y convencional cuando el albañil tira su pared de un mazazo (“sintiéndose importante, heroico, todos pendientes del guerrero ante su combate final”, 23). Mientras que Alfonso Grosso recurría a

la teatralidad para convertir a su protagonista en mártir, Isaac Rosa recurre a la teatralería para mofarse del afán de protagonismo en la cultura del espectáculo, de los héroes de juegos televisivos (239-240).

4. TEATRALIDAD Y RECEPCIÓN

Toda escritura realista pretende influir en el lector, en su percepción de la realidad y, por consiguiente, en su manera de estar en el mundo. Pero mediante modalidades distintas, según los contextos culturales y los dispositivos pragmáticos. Cotejar las posturas de lectura que programa la novela es otra manera de deslindar la peculiaridad de cada escritura de lo real en el flujo transhistórico de la estética realista. Dos novelas, *La de Bringas* y *La mano invisible*, invitan a una postura distanciada, aunque sobre bases distintas –irónica la una, reflexiva la otra–, mientras que *El capirote* favorece, en un clima de tenso enfrentamiento ideológico, la identificación empática.

4.1. BENITO PÉREZ GALDÓS O EL DISTANCIAMIENTO IRÓNICO

El sentido de la metáfora teatral se invierte en los últimos capítulos de *La de Bringas* (xlv a xlvii, Pérez Galdós 2000: 274-292) dedicados a un “duelo” entre Rosalía y Refugio, a quien aquella recurre para que le preste el dinero que necesita urgentemente para pagar sus deudas. La comedia de la moda se vuelve entonces teatro de la verdad. Este largo episodio final, que coincide con el clímax dramático de la obra, es un duelo verbal entre las dos mujeres, de fácil adaptación escénica, durante el cual Refugio gradúa los efectos dilatorios para humillar a su interlocutora, y, además de resarcirse de pasados desprecios, obligarla a abandonar su máscara y a desempeñar su verdadero papel, disimulado en el escenario social, el de pedigüeña dispuesta a todas las humillaciones (con tal de que no sean públicas) para medrar y no ser una cursi. Proyección diegética del autor y vector de su proyecto narrativo, Refugio se vuelve partera de la verdad, en conformidad con la estética realista, gracias a una ostentación de la teatralidad de la acción. El espacio de la habitación de Refugio se describe como un escenario y los personajes actúan como actores. En este caso, la teatralidad no es sinónimo de engaño, ostenta la dualidad de la vida social, el que solo sea representación. Mientras que en el mundo de Rosalía se da gato por liebre, el teatrillo armado por Refugio es un espejo tendido a la protagonista en el que esta ha de enfrentarse a su ser íntimo y conocer el precio de la ley social de las apariencias. Es también un espejo tendido al lector, invitado a acceder a una mayor lucidez acerca de los comportamientos sociales de su tiempo y de su coste. Castigando simbólicamente a la protagonista, el teatro de la verdad incluye una forma de moraleja.

La teatralidad galdosiana presenta, por otra parte, una vertiente enunciativa en la ironía. Federico Bravo (1993: 81-82), siguiendo a Ducrot, define la enunciación irónica como un fenómeno polifónico en el que el “aquí y ahora” del locutor es contradictoriamente habitado por dos voces: la del “yo” que asume el

discurso (el locutor de Ducrot) y la de otra voz que invade momentáneamente su discurso (el enunciador de Ducrot). Añade que “l’ironie naît d’un travestissement de la voix énonciative –‘je est un autre’– et relève en cela d’une conception presque théâtrale de l’acte d’énonciation”. En *La de Bringas*, esta teatralización de la voz narrativa se manifiesta primero en un desdoblamiento entre narrador diegético y extradiegético. La narración en tercera persona, asumida por un narrador omnisciente que accede a la interioridad de los personajes, corresponde a las convenciones del relato no focalizado en el cual las cosas parecen contarse por sí solas. Sin embargo, en unas pocas ocasiones apunta la figura de un narrador que, aunque anónimo, se expresa en primera persona como personaje, amén de hacerlo otras veces como comentarista de la acción. Leemos al principio del capítulo iv: “La primera vez que don Manuel Pez y yo fuimos a visitar a Bringas en su nuevo domicilio, nos perdimos en aquel dédalo donde ni él ni yo habíamos entrado nunca” (Pérez Galdós 2000: 65); y en el último párrafo de la novela: “En términos precisos, oí esto mismo de sus propios labios [de Rosalía] más adelante en recatada entrevista” (305). Resulta ser, pues, un narrador testigo que cuenta lo que conoce desde dentro, lo cual es un factor de verosimilitud. Pero construye también el *ethos* de un narrador tramposo que no es lo que parece ser a primera vista. El narrador personaje es un doble de Manuel Pez que comparte los vicios censurados por el narrador moralista. El lector queda así invitado a sospechar de las apariencias. La crítica comentó una “inestabilidad del narrador galdosiano” (Kronik 1994: 297); detrás de esta aparente inestabilidad, existe sin embargo una unidad y coherencia narrativa que se cifra en la modalidad irónica del discurso y el desdoblamiento que esta implica: la instancia narrativa ocupa simultáneamente dos posiciones, está a la vez dentro y fuera del mundo representado. Como testigo, ve “desde abajo” y como analista y moralista ve “desde arriba”. A cada postura corresponde un sistema de valores distinto, relativo al sistema de los favores y los sobornos para el narrador personaje y a los valores del liberalismo para el moralista. Esta dualidad escenifica la distancia que media entre el “ser” del mundo narrado, al que pertenece el lector de la época, y el “deber ser” de un mundo a cuyo advenimiento la novela podría contribuir si el lector se distanciara del narrador personaje y se acercara al narrador moralista, doble del autor.

La enunciación irónica favorece una connivencia entre instancia narradora e instancia de recepción. Philippe Hamon subraya que suscita una recepción doble que incluye y excluye:

L’ironie est une communication qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d’un autre, une sorte de petit examen de passage que l’ironisant fait passer à son auditoire ou à ses lecteurs pour vérifier leur compétence idéologique, une posture langagière qui a deux buts contradictoires ou plutôt symétriques: d’un côté mettre à distance, exclure, excommunier en quelque sorte les balourds et les naïfs [...]; de l’autre communier avec l’autre partie du public transformée en complice. Il s’agit donc, à la fois, d’inclure et d’exclure, d’intégrer et d’éliminer. (Hamon 1996: 125)

En *La de Bringas*, donde los recursos del discurso irónico son múltiples⁷, la primera víctima de la exclusión es el personaje, blanco de la enunciación irónica, frente a quien se hacen cómplices el narrador y los lectores que perciban la ironía. La enunciación irónica forma, pues, parte de un dispositivo didáctico de elucidación, interpretación y evaluación de la realidad. Como ficción enunciativa, es el lenguaje más adaptado a una sociedad que es ella misma ficción, una ficción que desenmascara frente a una ficción que engaña.

4.2. ALFONSO GROSSO, LA IDENTIFICACIÓN EMPÁTICA

Como las demás novelas del "realismo social" escritas a principios de los años sesenta, *El capirote* comporta una fuerte dimensión didáctica orientada a la participación de los ciudadanos lectores en la acción política antifranquista. Que la novela trate del mundo rural, como esta, o del mundo industrial, como *La mina* de Armando López Salinas, promueve, a través del comportamiento y de la trayectoria de los personajes, una ética de la acción que no concierne solo las categorías sociales representadas.

El recurso didáctico más evidente de inculcación de esta ética es la organización de la materia narrativa en una serie de contrastes que oponen ideas y comportamientos estigmatizados y otros valorados, dramatizándolos en un enfrentamiento maniqueo de personajes de una sola pieza. Por un lado, los comportamientos tradicionalmente atribuidos al mundo rural o a la cultura andaluza: fatalismo, individualismo, hedonismo, reunidos en la figura de Pepe, sevillano en paro, resignado, que vive de apaños, aprovecha el instante y no respeta la palabra dada. Por otro lado, los jefes de cuadrilla vehiculan los comportamientos promovidos por la obra: Genaro, el jefe de cuadrilla en la siega, anhela el cambio, sueña con soluciones colectivas, enseña a sus hombres la unión, la disciplina, la solidaridad, el dominio de las pasiones y el respeto a la palabra dada; simétricamente, en la tercera parte, Trinidad, capataz de los "costaleros" en las procesiones, exige "compañerismo" en el trabajo y formalidad ante el compromiso (Grosso 1966: 190). Otra oposición surge entre insolidaridad y solidaridad en el contraste encarnado por dos camioneros, Manuel Morilla, que desprecia a los jornaleros (23), y Joaquín Méndez, que los llama "compañeros y hermanos" (27-28).

El diálogo es otro componente decisivo del dispositivo didáctico. Además de crear un efecto de inmediatez entre personajes y lector, participa de una estrategia comunicativa en la que la comunicación entre autor y lector se proyecta en el escenario diegético, trasladándose a la comunicación entre dos –o más– personajes (Hamon 1982: 139-146). Unos personajes que gozan de un saber o una autoridad moral comunican este saber o juicio moral a otro personaje, encarnación diegética del narratario, en episodios que no hacen progresar la acción pero tienen una función pragmática: facilitar la identificación del lector con

⁷ Antífrasis, inversión, modificación de la proporción, tensión entre dos fragmentos del mismo enunciado, tensión entre voz narrativa y enunciaciones anteriores en el pastiche, desfase entre temática y lenguaje, narrador que finge adoptar el punto de vista de un personaje.

el personaje poseedor de la autoridad cognitiva o moral. Si bien la proporción de diálogos es menor en *El capirote* que en otras novelas de la misma época, cumple esta función pragmática en momentos ideológicamente clave en los que se debate acerca de las aspiraciones populares o de los comportamientos que frenan la acción colectiva o, al contrario, la favorecen. Destacan el duelo verbal entre el camionero insolidario y la cuadrilla de Genaro Infantes (Grosso 1966: 16-24), la discusión entre la ventera, Pepe y Juan Rodríguez acerca del reparto de las tierras (211-215), y de esos dos hombres con el capataz Trinidad acerca del “compañerismo” y de la necesidad de cumplir (203-204). La función didáctica del diálogo es patente en la trayectoria ejemplar de Juan, que acaba asimilando y defendiendo las enseñanzas de Genaro. Aunque su trayectoria es sociológicamente la de una exclusión, es ideológicamente un aprendizaje logrado y un modelo propuesto al lector. Este se identificará tanto más con él cuanto que es un personaje doliente, víctima de una injusticia. Más allá del contexto rural andaluz, el sentimiento de injusticia y la experiencia de un encadenamiento fatal de circunstancias que lleva a una situación trágica también pueden ser compartidos por el lector en su propia vida y generar una reacción de empatía.

El relato invita, en efecto, a la empatía. El protagonista es un hombre humilde y callado que duda, pide consejos, escucha, reflexiona y acaba afirmando sus convicciones a las que permanece fiel hasta la muerte. Al contrario de Genaro Infantes, quien argumenta, él persuade por la vía afectiva, por el vigor de sus convicciones, en enunciados gnómicos como este: “La sangre no se vende. Es lo único que disponemos. Lo único que de veras nos pertenece” (191). O por el tono enfático y profético con el que se expresa, como en esta réplica relativa al reparto de las tierras:

Algún día será –repiitío. Y tú, mujer, sin tener hijos, podrás ver a los hijos de los otros sembrar y arar la tierra que para ellos hubieras querido. Y tú, Pepe, que no los tienes, ni los quieres tener porque sabes que mal podrías alimentarlos [...], verás los hijos de los otros arar y sembrar la tierra que yo no quiero abandonar porque todos los hombres tenemos el mismo derecho sobre ella, aunque nos lo nieguen y ni siquiera a jornal podamos ya trabajarla. (Grosso 1966: 213)

El narrador evoca, a continuación, las reacciones emotivas de los personajes. La relación empática con el protagonista viene preparada desde el íncipit (9-12), estructurado como un *travelling* hacia delante que, en la descripción de la procesión, nos acerca progresivamente a un personaje patético que se lleva difícilmente el pañuelo a la boca, con “mano torpe y sudorosa” y “dedos trémulos” para recoger la sangre que le sube de los pulmones mientras sigue pegándose a las “trabajaderas”, a pesar de que la cabeza le da vueltas “en frenético torbellino”. La visión de cerca, asociada a una breve focalización interna, facilita la identificación del narratario con el personaje doliente, predisponiéndole a aceptar el sistema de valores que encarna.

A lo largo de la novela, sustenta la comunicación afectiva el lenguaje anológico de la imagen. El destino trágico del protagonista es anunciado por indicios simbólicos como la sombra (de su detención e interrogatorio nocturnos a la

muerte bajo el paso), la luna rojiza y lorquiana que preside su detención (42, 54, 58, 61), la lechuza (54, 70, 282), el cementerio (158, 161, 170), la propia sangre que se vende cuando no hay más recurso o que se vierte en vano a la hora de la muerte (193, 232). Al impacto afectivo del lenguaje de la imagen que seduce dirigiéndose a la imaginación y a las emociones, prescindiendo, al menos en un primer tiempo, de la reflexión (Vernant 1974: 198-200), se añade el impacto de un mito fundacional de las sociedades occidentales, el de la Redención, que el lector español de los años sesenta habrá oído contar desde niño y que tiene la seducción de las historias arcaicas. Roland Barthes (1957: 216-217) escribe, en efecto, a propósito del mito: "Ce que l'on attend de lui, c'est un effet immédiat: peu importe si le mythe est ensuite démonté, son action est présumée plus forte que les explications rationnelles qui peuvent un peu plus tard le démentir".

El capirote aún, pues, la persuasión, que se apoya esencialmente en un juego de contrastes y las "enseñanzas" de los portavoces del autor y, en igual proporción, una comunicación afectiva que acentúa, para el narratario, el abismo que separa "buenos" y "malos".

4.3. ISAAC ROSA Y EL LECTOR HERMENEUTA

En *La mano invisible*, la modalidad teatral de la representación diegetiza la instancia de recepción a través del público y sus reacciones que repercuten en los medios. Unas reacciones que, por homología, puede suponerse que son también las del lector real. El público que asiste a la representación como se va al circo o al zoo o se mira un programa de telerrealidad, padece un conformismo que el relato combate.

La mediación teatral "desfamiliariza" la representación fragmentando el relato en una serie de "escenas"/capítulos dedicados sucesivamente a los diferentes personajes. Las interrogaciones acerca de la naturaleza de esta representación en la nave desahogada, las dudas de los personajes que no saben muy bien qué es lo que están haciendo, la puesta en tela de juicio del autor como instancia de poder, crean una sensación de extrañeza que impide, como lo explica Bertolt Brecht en su teoría del distanciamiento (Brecht 2000: 367), la identificación del espectador con lo que es demasiado familiar para permitir la duda y suscitar el deseo de entender. Isaac Rosa cumple con los dos requisitos del distanciamiento brechtiano: combatir la ilusión de que el actor sea el personaje (ha de dudar de lo que está haciendo) y de que el espectáculo sea la realidad, para invitar a los espectadores/lectores a reflexionar sobre su propia actuación. De este modo, la ficción puede pretender liberar al receptor de los esquemas mentales que condicionan su percepción de la realidad y permitir un pensamiento personal y crítico. No se trata de seducirlo sino de sacudirlo. Si bien la novela no propone soluciones a los problemas sociales generados por la organización del trabajo, invita a que cada cual tome posición ante esos problemas, en la perspectiva de un mundo mejorable. La representación teatral escenifica el proyecto pragmático de resistencia a la situación presente en la trayectoria de unos personajes que, después de ser puros ejecutantes en un primer tiempo, empiezan a reaccionar

a medida que se endurecen las condiciones de trabajo, adquiriendo, en la mayoría de los casos, un pequeño margen de iniciativa que los encamina hacia el estatuto de sujetos que se independizan de un papel preconcebido.

Frente a la pasividad de los espectadores, en el dispositivo teatral, la narración construye la figura de un narratorio hermeneuta. La función interpretativa está compartida por los personajes actores que, además de interpretar en el espacio de la nave su propio papel, interpretan su interpretación en el escenario de la memoria, con la ayuda del narrador que, en focalizaciones internas, aclara el juego escénico a la luz de precedentes experiencias. El lector tiene acceso a este complejo interpretativo del que está privado el público, condenado a la visión de comportamientos estereotipados. *La mano invisible* se dirige a un narratorio exigente al que no se entrega un mensaje monosémico ni soluciones ya elaboradas. Al lado de ciertos recursos del "realismo social", como los contrastes o la confrontación de opiniones en el diálogo, la escritura de Isaac Rosa es más ambigua. La incertidumbre que procede de la multiplicación de hipótesis acerca del "experimento"⁸ y de su finalidad ("seguimos sin saber de qué va todo esto, cuál es el objetivo, adónde nos llevan", Rosa 2011: 218; "qué es esto, es alucinante, a qué juega", 74) abre la vía de la polisemia que impide toda interpretación unívoca de la realidad. La significación varía según los niveles de interpretación y lo erróneo en un plano puede resultar verdadero en otro.

Así es como el título de la novela, como cita de Adam Smith, remite a la autorregulación del sistema económico que, en la teoría liberal, rebasa los intereses individuales y asegura el bien común. Aplicado a la diégesis, se refiere a la invisibilidad de los trabajadores que refuta la significación de la metáfora liberal. En el plano metanarrativo, es metáfora de la instancia productora del discurso, potencia que actúa en la sombra. Las onomatopeyas ofrecen otro ejemplo de polisemia:

... se oye el ris-ras-ris-ras de la paleta del albañil al raspar el cemento sobrante, el tomp-tomp de las cuchilladas sobre la tabla, el tic-tac de las teclas golpeadas con furia, el clin-clin de las piezas redondas, cuadradas, rectangulares, triangulares, el rissss del folio al rasgarse, el treq-treq-treq-treq de la máquina de coser, el susurro sshh-sshh de la sonrisa telefónica, el clic-clic del ratón activado con nervio, el planc del capó al soltarlo en el suelo. Como si una mano en la sombra girase una rueda, el conjunto va gradualmente cogiendo velocidad, ris-ras, ris-ras, tomp-tomp-tomp, tac-tac-tac-tac, clin-clin-clin-clin, rissss, rissss, treq-treq-treq-treq-treq, sshh-sshh-sshh, clic-clic-clic [...] percibe que cada vez se acoplan mejor unos con otros, como instrumentos que entran a su tiempo, según lo marcado en la partitura hasta sonar como uno solo. (Rosa 2011: 183-184)

Las onomatopeyas, que imitan los ruidos del trabajo, en su dimensión material y trivial, son un contrapunto paródico a las metáforas del concierto o de la sinfonía en una visión estetizante del trabajo: "te va a dar la risa de la cantidad

⁸ Es circo, zoo, obra de arte conceptual, concierto, burla, "experimento de ingeniería social", "campaña encubierta de la patronal", "una empresa que busca notoriedad" (Rosa 2011: 222-223).

de chorradas que dice sobre la estética del trabajo y la belleza del esfuerzo [...] la sinfonía del trabajo humano" (154-155). La repetición de las onomatopeyas recalca el carácter repetitivo del trabajo que subrayan, por otra parte, repeticiones de enunciados. En su vertiente ideológica, es un eco de la metáfora liberal de la mano invisible ("como si una mano en la sombra girase una rueda"), parodiada porque la autorregulación se convierte en instrumento de tortura, la rueda. Remite también a una concepción totalitaria de la sociedad como la franquista. Pero, al mismo tiempo, las onomatopeyas reiteradas recuerdan el gusto de los niños por las transcripciones de los ruidos de la vida cotidiana que encontramos en la literatura infantil y en los cómics, confirmando una dimensión lúdica a la escritura que confirma la ausencia de *pathos*. En fin, las onomatopeyas tienen también una significación metatextual: la dicción del trabajo no menoscaba la calidad estética de la obra –preocupación relegada al segundo plano por el "realismo social"-. Son en efecto puro ritmo que pone de realce la importancia de la respiración narrativa, *mise en abyme* en la cita que estamos comentando. Impulsa el ritmo del relato el paso de la yuxtaposición inicial de cuadros (cada personaje/instrumento toca su partitura) a la progresiva interacción de los personajes a medida que el ritmo impuesto a los trabajadores se acelera, como los instrumentos alternan y se combinan en una pieza musical. Aunque un personaje califica de "chorrada" la metáfora de la sinfonía del trabajo, resulta ser una imagen adecuada de la polifonía narrativa. La metáfora equivalente del baile ("hay un elemento coreográfico"), atribuidas a un "capullo" (185), tiene también su parte de verdad cuando se la interpreta metatextualmente, así como esa otra afirmación, "esto es una obra de arte" (185), deformación estetizante cuando se aplica al tema de la representación teatral y reivindicación de un proyecto estético cuando se aplica a la misma novela.

Aunque la crítica de la concepción liberal del trabajo resulta evidente, el discurso literario no deja de ser complejo en el cuestionamiento de la misma noción de verdad que depende del referente que le atribuye la actividad interpretativa.

5. CONCLUSIÓN

La teatralidad es, en los tres momentos del realismo estudiado, un dispositivo narrativo que hipostasia la visión, una forma superlativa de hipotiposis en la que el lector, con los personajes, contempla un espectáculo que le ofrece una representación de lo desconocido, lo invisible o lo deformado, según una nueva perspectiva. La novela no es espejo de la realidad sino revelación e interpretación de un mundo opaco. En los tres casos, la mediación teatral disipa la ilusión de una captación directa del referente extralingüístico, explicitando el molde cultural a partir del cual se construye el nuevo discurso sobre lo real (mitos bíblicos o televisión); es solo parte de un dialogismo más amplio, particularmente visible en la novela de Isaac Rosa, que confirma que las escrituras realistas son discursos sobre otros discursos que configuran el imaginario colectivo y la representación de la sociedad en un tiempo y un espacio dados. *La mano invisible*

se distingue, sin embargo, de las novelas precedentes por un dialogismo más ostensible que identifica sus fuentes, una tendencia de las novelas actuales que inserta explícitamente la creación literaria en el ámbito de las ciencias humanas.

En la novela de Rosa, la teatralidad es más central que en las precedentes, puesto que es constitutiva de la ficción y de la modalidad narrativa mediante la cual se consigue el reto de contar el trabajo. Esta opción desplaza la perspectiva del referente social –lo representado– a la manera de representarlo. Por lo cual la veracidad del discurso no se funda ya en la superioridad cognitiva y moral de la ironía galdosiana, ni en la identificación empática del narratario con el protagonista de la novela de Alfonso Grosso, sino en la postura reflexiva vinculada a la modalidad teatral de la novela. La metatextualidad, que en *La de Bringas* exponía puntualmente una poética de la deformación, se generaliza en la obra de Isaac Rosa para instaurar una poética del cuestionamiento: de las teorías liberales, empresariales y de las concepciones sociales del trabajo, incluso de la noción de verdad ya no simplemente opuesta a la de falsedad; cuestionamiento aun de las propias prácticas representativas, de la figura del autor como centro de poder y de las costumbres de lectura o, más generalmente, de la recepción. La metatextualidad no es una postura autotélica sino un modelo de comportamiento, una invitación a que el lector cuestione sus propias convicciones y prácticas.

Otro aspecto original de *La mano invisible* es la combinación de la representación teatral, en la que los personajes actúan paradójicamente en silencio, y el recurso literario de la focalización interna que permite atribuir al personaje tipo, metonimia de una categoría social o de una postura ideológica, un espesor inusitado que le confiere una humanidad equidistante del heroísmo del protagonista de Alfonso Grosso y de la caricaturización del personaje galdosiano. Los personajes pierden su monolitismo e incluso los más antipáticos, como el carnicero y el vigilante, son puntualmente portavoces del autor. Si la focalización externa, en la representación teatral, los deshumaniza como los deshumaniza el trabajo, la focalización interna les restituye su dignidad sin énfasis, sin *pathos*, incluso con rasgos humorísticos.

Es de destacar aun la plurivocidad del lenguaje literario de Isaac Rosa. Polifónico por la colaboración de las voces del narrador y de los personajes –a veces difíciles de deslindar–, es polisémico en enunciados que autorizan diferentes interpretaciones según el referente que se les atribuye. Mientras que la ironía de Galdós se dirigía *alternativamente* a blancos diversos como las mentalidades de su tiempo y las prácticas sociales, una retórica trasnochada o los avatares del romanticismo, la prosa de Isaac Rosa puede aplicarse, *simultáneamente*, como lo pudimos comprobar, a diversos aspectos del mundo representado y a las modalidades de su representación, asociando incluso valoraciones opuestas según los referentes a los que la interpretación aplica estos enunciados. De este modo la escritura realista gana complejidad y aúna de modo indisociable el compromiso social y el compromiso estético.

OBRA CITADAS

- Barral, Carlos (1969): "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española". En: *Cuadernos para el diálogo*, n.º extra xiv, pp. 39-42.
- Barthes, Roland (1957): "Le mythe aujourd'hui". En: *Mythologies*. París, Seuil, pp. 191-247.
- La Bible de Jérusalem* (1973): París, Éditions du CERF.
- Bikalo, Stéphane, y Enjelibert, Jean-Paul (eds.) (2012-2013): *Dire le travail. Fiction et témoignage*. Rennes, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes.
- Bravo, Federico (1993): "Postures et impostures énonciatives. Notes sur le discours polyphonique". En: *Bulletin Hispanique*, t. 95, enero-junio, pp. 59-97.
- Brecht, Bertolt (2000): *Petit Organon pour le théâtre* [1ª ed. alemana: 1948]. En: *Écrits sur le théâtre*. París, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, pp. 353-390.
- Ducrot, Oswald (1984): "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation". En: *Le dire et le dit*. París, Minuit, pp. 171-233.
- Gassier, Pierre (1975): *Les dessins de Goya*, t. 2. París, Office du Livre, Ediciones Vilo.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. París, Seuil.
- Grosso, Alfonso (1966): *El capirote* [1ª ed. francesa y rusa: 1964]. México, Joaquín Mortiz.
- Hamon, Philippe (1992): "Un discours contraint". En: *Littérature et réalité*. París, Seuil, pp. 119-181.
- (1996): *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. París, Hachette Supérieur.
- Jouve, Vincent (2001): *Poétique des valeurs*. París, PUF (col. Écritures).
- Kronik, John W. (1982): "Benito Pérez Galdós. Introducción". En: *Historia y crítica de la literatura española*, t. 5/1. Barcelona, Crítica, pp. 287-310.
- Larue, Anne (ed.) (1996): "Avant-propos". En: *Théâtralité et genres littéraires*. Poitiers, Publications de la Licorne (Hors série colloques II, UFR Langues Littératures).
- Mariniello, Silvestra (1999): *Médiation et intermédialité*. Montréal, Premier colloque du CRI, Centre de Recherche sur l'intermédialité, Université de Montréal.
- Pérez Galdós, Benito (2000): *La de Bringas* [1ª ed.: 1884], ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas).
- Rico, Eduardo (ed.) (1971): *Literatura y política*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, EDICUSA.
- Robin Suleiman, Susan (1983): *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París, Seuil.
- Rosa, Isaac (2011): *La mano invisible*. Barcelona, Seix Barral.
- (2013): "Entrevista a Isaac Rosa, autor de *La mano invisible*". En: *Revista HOAC* (Hermandad Obrera de Acción Católica), <<http://hoac.es/2013/01/02/entrevista-a-rosa-autor-de-la-mano-invisible/>>. Última consulta: 15.06.2013.
- Roux, Dominique, y Teyssier, Jean-Pierre: *Les enjeux de la télé-réalité*. París, Economica.
- Todorov, Tzvetan (1981): *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. París, Seuil.
- Ubersfeld, Anne (1996): *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. París, Seuil.
- Vernant, Jean-Pierre (1974): *Mythe et société en Grèce ancienne*. París, Maspero.
- Viard, Dominique, y Vercier, Bruno (eds.) (2008): *La littérature française au présent* [1ª ed.: 2005]. París, Bordas.